FLORES EN LA SOMBRA

EL CIRCO

(LUIS GARCÍA BERLANGA, 1950)

+ ELEGÍA POR UN CIRCO

(ANTONIO MERCERO, 1970)

11–18 DE FEBRERO 2022 ——— 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS



VER AHORA





EL CIRCO (LUIS GARCÍA BERLANGA, 1950)
+ ELEGÍA POR UN CIRCO (ANTONIO MERCERO, 1970)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 11 AL 18 DE FEBRERO DE 2022 A LAS 12:00 H

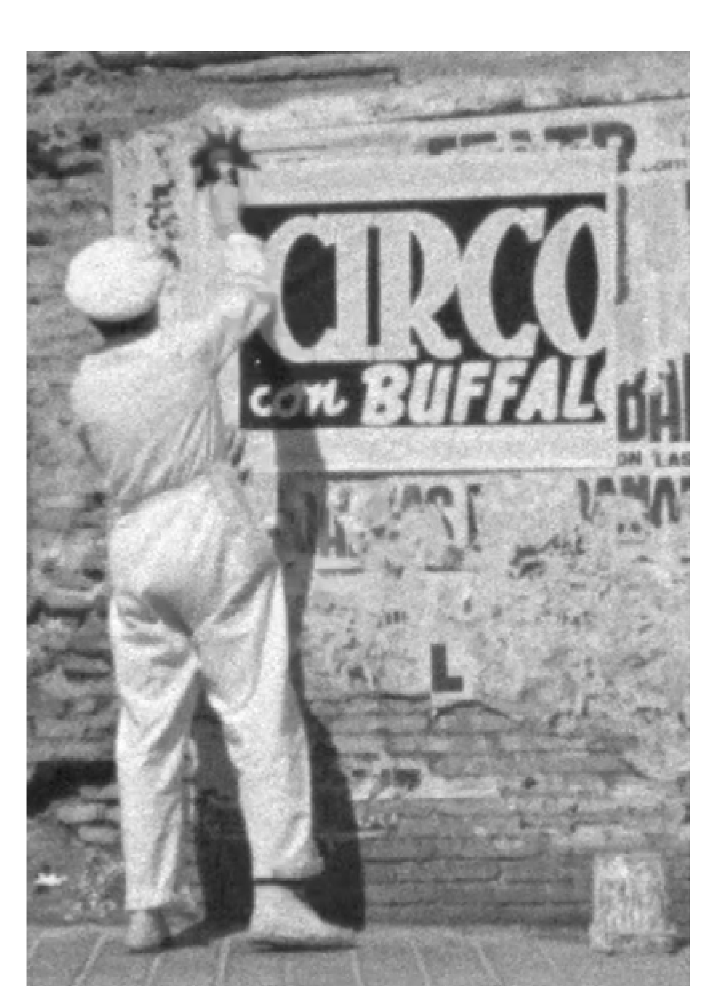

VER AHORA

La sesión online de "Flores en la sombra" de esta semana nos invita a pasar la tarde en el circo. Abrimos el programa con *El circo* (1950), la práctica de graduación de Luis García Berlanga en el IIEC en torno a la llegada del Circo Americano a Madrid. Se trata de una copia digital en 2K para la cual se han escaneado los materiales originales. También se le ha incorporado, por primera vez, una banda sonora que ha sido realizada por Nacho Royo-Villanova con músicas seleccionadas y compuestas para la ocasión por Pedro Barbadillo en el Estudio La Bocina. La segunda pieza de la sesión, *Elegía por un circo* (1970), realizada veinte años más tarde por Antonio Mercero con motivo de la demolición del madrileño Circo Price, sirve para trazar un arco temporal de dos décadas en la que *el mayor espectáculo del mundo* vio cómo declinaba su estrella.

LA SESIÓN INCLUYE:
- ***EL CIRCO*** (LUIS GARCÍA BERLANGA, 1950)
- ***ELEGÍA POR UN CIRCO*** (ANTONIO MERCERO, 1970)

BERLANGA Y EL IMAGINARIO CIRCENSE

JOAN MARIA MINGUET BATLLORI
PROFESOR DE HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
Y DE HISTORIA DEL CINE EN LA UAB



La memoria estética es, como todas las memorias, imprecisa, fugaz y olvidadiza. Una memoria formada más por olvidos que por recuerdos. Pocos saben, en este sentido, que el circo estuvo muy presente en los inicios del cine, en su concepción virginal. Aquella concepción en la que la fascinación primaba por encima de lo narrativo, en una proporción que, con el paso de los años, se invertiría.

Y, sin embargo, a pesar de la hegemonía de la narración en la historia del cine posterior, en esa memoria estética (ese concepto que divulgó el crítico de arte Mario Praz según el cual cada lenguaje artístico contiene a todas las otras artes a través de una especie de recuerdo inmanente) el circo no ha dejado de estar presente en el imaginario cultural. Tengo la impresión que esa presencia del circo en la sociedad y, por tanto, en la cultura occidental es la que explica que Luis García Berlanga decidiera realizar su práctica final de curso sobre el establecimiento del Circo Americano en Madrid, en 1950.

Luis García Berlanga durante el rodaje de *El circo*

FICHA TÉCNICA *EL CIRCO*

AÑO: **1950**

PAÍS: **ESPAÑA**

DIRECCIÓN: **LUIS GARCÍA BERLANGA**

PRODUCCIÓN: **INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATOGRÁFICAS**

DURACIÓN: **18 MINUTOS**

Al fin y al cabo, en aquella época el circo era un espectáculo que todavía se encontraba en un momento de máximo esplendor. Pronto empezaría un gran periodo de decadencia, motivado en otras cosas por la expansión de la televisión y el cambió que traía con ella en cuanto al consumo cultural. Me referiré a ello al comentar la pieza que Antonio Mercero dirigió sobre el final del Price en Madrid. Pero en los años cincuenta, la popularidad del circo era indudable, existían múltiples compañías que se trasladaban por toda Europa (o por el continente americano, claro está) y esa oferta iba acompañada por una demanda generosa del público.

El circo formaba parte de un imaginario colectivo, como demuestran todas las imágenes que provenían del mundo del grabado y de la pintura de finales del siglo XIX y principios del XX (con los impresionistas como punta de lanza). Pero el éxito del circo en los años cuarenta y cincuenta afianzó ese imaginario, por ejemplo, en el campo de la fotografía —pienso en Walker Evans, August Sander, Eugene Atget, Robert Doisneau, Diane Arbus, Bruce Davidson, o, más hacia aquí, Bobbie Kingsley, Yvan Kervino, Cindy Sherman o Philippe Lopparelli, por citar algunos casos—. En el campo de la fotografía o en el del propio cine, con una larga lista de películas que, entrado ya el sonoro, sucumbieron al embeleso del circo y lo quisieron captar a través de unas secuencias que fijaran en la retina del espectador las actuaciones estelares que payasos, malabaristas, domadores, trapecistas o acróbatas realizaban frente a la mirada atenta del público. O, en no pocos ejemplos, quisieron plasmar, no tanto el ambiente de la función, como el idealizado —y a menudo estereotipado— contexto doméstico del circo nómada, una vez ha terminado la representación: el payaso que sigue con el maquillaje pero que no tiene la obligación de hacer reír al público; los artistas que montan y desmontan la carpa; las familias circenses en sus casas ambulantes...





En realidad, la película de Berlanga se adhiere también a esa fascinación por lo que podríamos llamar la parte trasera o invisible del espectáculo: el circo antes de ser propiamente el lugar en el que se presentaran una serie de números destinados a maravillar al público, con la consigna "el más difícil todavía" como uno de sus estandartes. Los primeros minutos del metraje, extensos, se dedican a la elevación de la carpa del circo, el trabajo colectivo de los operarios para colocar el mástil central y otros mástiles perimetrales para después poder extender el toldo bajo el cual se producirá la función. Después, la cámara nos traslada a una serie de actos que, vistos hoy, adquieren un sabor añejo, pero que en aquellos momentos eran implícitos a la presencia de un circo ambulante en una ciudad o en un barrio de una ciudad grande: por ejemplo, la pegada de los carteles y el desfile de los trabajadores del circo por las calles para anunciar su presencia y recabar la atención de los viandantes (no pocos, por cierto, como se comprueba en los planos del film).

BERLANGA Y EL IMAGINARIO CIRCENSE

JOAN MARIA MINGUET BATLLORI



Luego, Berlanga muestra los ensayos de los artistas para terminar, ahora sí, con el inicio de la función. La cinta nos ofrece momentos de la actuación de algunas de las figuras del circo español del momento, contratados por la empresa Feijoo-Castilla (que en 1946 habían fundado el Circo Americano; que, por supuesto, no era americano): la troupe Cervantes, los Ballodys, el lanzador de cuchillos disfrazado de Buffallo Bill y, entre otros, los payasos Pery y Tonetti (que han pasado a la historia del circo español por ser unos de los grandes carablancas y augustos de la pista, respectivamente). En estos fragmentos de la película, Berlanga acude al tópico plano-contraplano para mostrar la reacción del público (sus sonrisas, sus aplausos) a lo que sucede en la pista. No podemos olvidar que se trataba de un trabajo de curso para el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC); y que ese recurso de montaje causa-efecto lo encontramos en casi todas las películas comerciales que sitúan su cámara en una carpa. Otra cosa son experimentos como el de Jonas Mekas, en su *Notes on the Circus* (1966). (Por cierto, la inserción en el metraje de un plano del propio Berlanga y de su camarógrafo no sabremos nunca si estaba en el montaje original o fue una concesión que el propio cineasta se dio a si mismo cuando se remontó la película en 1997.)

Berlanga, pues, se acoge a esa doble tradición que las artes han desarrollado al enfrentarse a ese otro arte (el circense), tan distinto a los demás: por una parte, la atracción por el espectáculo, por la función circense; por otra, el enigma que suscitan los artistas de circo fuera de su espacio de actuación, más allá de la pista. Ese enigma que siempre ha originado la parte trasera del circo, los artistas que ya no están actuando frente al público, la propia carpa del circo como un objeto inusual en el paisaje urbano. Es evidente que esas zonas ocultas solo existen en contacto o en contigüidad con la esencia del circo, con el espectáculo, pero es interesante destacar que Berlanga se deje subyugar por ese ambiente periférico y de sugerentes contrastes.

Otros personajes se vieron atraídos por la trashumancia de algunos circos en esta misma época. En España, uno de los críticos más influyentes de las artes circenses durante más de tres décadas, Sebastià Gasch, declaraba que, frente a los circos estables, su convicción era que "el circo ambulante es el circo cien por cien, el circo en estado puro, el verdadero circo." Tanto es así que a principios de la década de los cincuenta acompañó durante cuarenta días a la troupe del Circo Americano en su estancia en varias ciudades de Andalucía. (El circo "americano" de los Feijoo-Castilla tenía dos compañías, una que viajaba por el centro y el norte de la península, y otra por el sur y el norte a África.) Y de aquella experiencia nació una serie de reportajes que, bajo el título genérico de "El circo entre bastidores", publicó la revista *Destino* con fotografías del propio Gasch y del fotógrafo profesional Postius. (Años más tarde, aquellos artículos aparecieron, convenientemente reorganizados, en el libro *El circo por dentro*, con fotografías de Ramón Dimas.)

Aquellos reportajes fueron para Gasch una suerte de descubrimiento sobre las gentes del circo: "Los libros sobre el circo —escribió— sólo tendrían que ser escritos, tal vez, por quienes han vivido la vida de sus artistas, compartiendo con ellos sus horas de triunfo y de alegría, sus problemas y sus inquietudes; por quienes han vivido esa atmósfera henchida de angustia y de tensión."



BERLANGA Y EL IMAGINARIO CIRCENSE

JOAN MARIA MINGUET BATLLORI



Todo ese embeleso y esa fascinación que producía el circo entró en una fase de decadencia. Ya me he referido a ello. Entre los años sesenta y los ochenta, el circo clásico no supo modernizarse, siguió con los hábitos que le habían visto triunfar sin darse cuenta de los cambios de todo tipo que habían sacudido a la sociedad. Y, cuando intentó revertir la situación, muchas veces cayó en soluciones catastróficas, estética y comercialmente, como introducir figuras populares de la televisión en sus funciones. El cierre del Circo Price de Madrid en 1970 no es más que una causa más de ese ocaso. En realidad, debía tratarse de un cierre anunciado porque los circos estables fueron los primeros que notaron la gran crisis. (El Teatre Circ Olympia de Barcelona, por ejemplo, había cerrado ya en 1947.)

El reportaje que Mercero dirige para el NO-DO, para registrar el cierre del Price, vendría a mostrar los signos de ese ocaso. Todo lo que vemos, pero sobre todo lo que oímos, suena a rancio. Ver a Charlie Rivel en una actuación de su vejez (que pertenecía a un reportaje anterior del NO-DO) no ayudaba a entender el momento de apogeo del circo; la despedida de Pinito del Oro, que había estado treinta años en activo por las pistas de circo más importantes del mundo, tampoco. Y escuchar aquella retórica ampulosa de la voz-en-*off*, esos redactados impostados, mientras se suceden los comentarios de trabajadores del Price que no saben salir del anecdotario personal, produce la sensación de que la crisis era más grave de lo que podíamos pensar.

Después de ese periodo de decadencia, el circo volvió a reinventarse. Surgieron nuevas maneras de entender lo circense, el "Nouveau Cirque" en Francia estimuló nuevas dramaturgias. El Cirque du Soleil volvió a acercar la fascinación a los grandes públicos. Y, sin embargo, en el imaginario colectivo no se han substituido del todo aquellos signos, aquellos ambientes *nómadas* que Berlanga supo reflejar tan bien.

MÁS SOBRE EL CIRCO EN NO-DO

· *El circo viene y se va*
(Ismael Palacio Aldea, 1968)
rtve.es/play/videos/documentales-color/circo-viene-se-va/2892414/

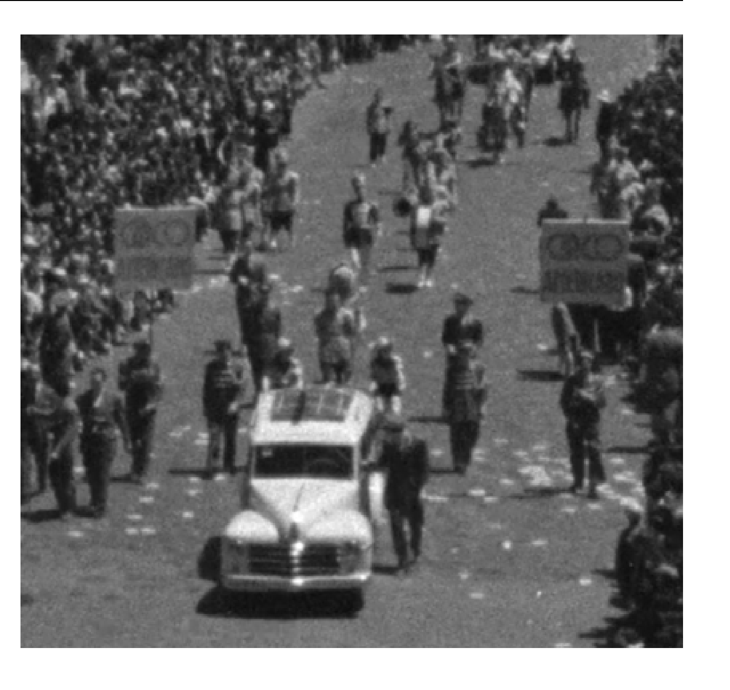
· *Clown*
(José Ochoa, 1969)
rtve.es/play/videos/documentales-color/clown/2892435/

NOTAS DE LA SONORIZACIÓN DE *EL CIRCO* (BERLANGA)

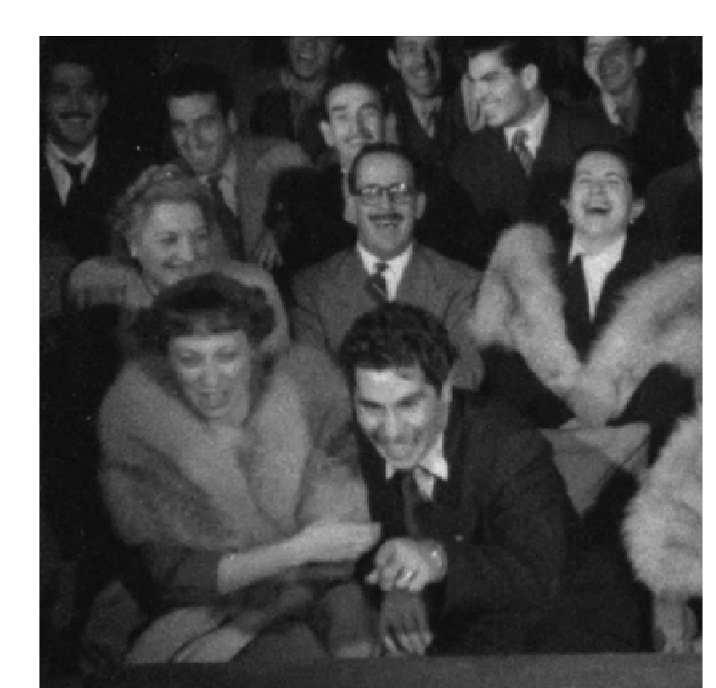
PEDRO BARBADILLO Y NACHO ROYO-VILLANOVA

La práctica original de Berlanga se perdió, pero se conservaron los materiales originales. En 1997, técnicos de la Filmoteca Española remontaron en vídeo la película supervisados por el propio Berlanga. En 2021 se pudo escanear todo el material y se volvió a repetir el montaje de 1997 de la manera más respetuosa posible. A dicha nueva versión es a la que se le ha añadido una banda sonora creada por Nacho Royo-Villanova, con músicas de Pedro Barbadillo.

Al ser el cortometraje mudo, el trabajo musical se ha realizado completamente desde cero y se ha abordado desde dos perspectivas: creación de música original y búsqueda de música de repertorio.



Para las partes diegéticas en las que la banda circense sale interpretando piezas musicales de manera expresa, se han buscado y editado en la mayoría de los casos músicas de librería de banda. A su vez, se han compuesto y producido varias piezas originales de música incidental para acompañar la historia con una intención más narrativa y personal, más allá de la mera sincronización musical de la acción en pantalla.



La composición musical original se ha realizado desde el respeto al material rodado, el montaje de imagen, la época y su contexto, pero sin pretender una visión rigurosa ni estrictamente historicista. Con el fin de enriquecer la narrativa audiovisual se ha jugado a contrastar los dos mundos musicales: uno más objetivo que narra de manera más o menos literal lo que se ve en imagen, y otro más subjetivo que trata de expresar las emociones del público o del espectador.

Por último, en la mezcla sonora final se ha buscado de manera intencionada no abusar del multicanal y reproducir la música la mayoría de las veces en formato mono, estéreo o 5.1.

Ofrecemos a continuación extractos de la entrevista a Antonio Mercero realizada por Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos y publicada en el libro *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero* (Filmoteca Vasca y Fundación Caja Vital Kutxa, 2001).

ENTREVISTA A ANTONIO MERCERO

Para NO-DO, y en esos años, filma un homenaje al Circo Price en su última representación, *Elegía por un circo.*

Sí. Allí estaba Pinito del Oro en su última representación. O Teddy, el famoso payaso. Me gustó mucho, porque pude filmar la destrucción del Price, que era una institución importantísima en Madrid, parte de la infancia de muchos madrileños. Además, el propio edificio era bellísimo. Y, desgraciadamente, hubo muy pocas voces que lo defendieran entre los intelectuales de la época. Yo pensé que, ya que no podría filmar la demolición, sí quería contar sus últimos momentos. Contar la historia del Price a partir de documentos de los archivos de NO-DO, de los recuerdos de los personajes del propio circo, desde el álbum de uno de ellos, hasta el acomodador contando la anécdota del general Primo de Rivera que, después de que le pidiese que apagase su puro en una representación, porque estaba prohibido fumar en el circo, dio la orden al día siguiente de que en adelante se permitiese fumar en el local. Me ayudó mucho en todo esto Antonio Álvarez Barrios con sus conocimientos circenses.

¿En su carrera se ha sentido más cómodo en el documental o en la ficción? ¿O esto ha dependido de los proyectos?

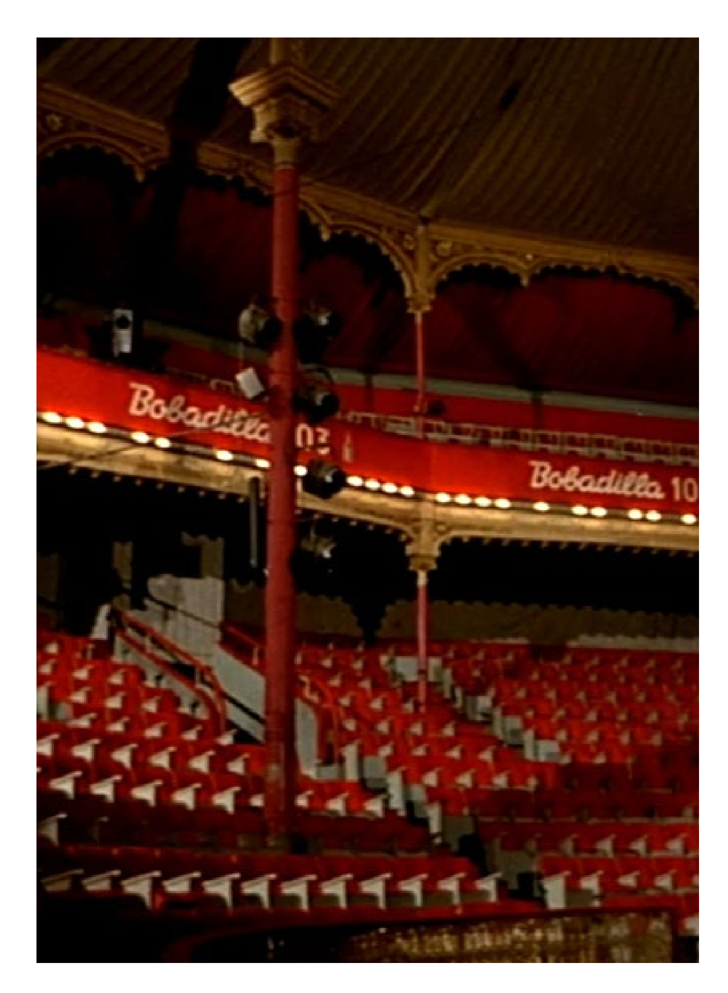
Me he sentido muy cómodo haciendo documentales. Me gustaba mucho, porque me permitía conocer realidades que desconocía. Pero me encuentro mucho más cómodo haciendo ficción, detrás de una cámara y delante de unos actores. Me encuentro más a gusto creando interrelaciones entre los personajes e inventándome mundos de ficción. Pero no me importaría nada hacer ahora mismo otro buen documental.

[...]

Llegados a este punto, es inevitable preguntarle cómo se define ideológicamente. No en un sentido militante, ni en cuanto a posibles simpatías por determinados partidos políticos, sino desde un punto de vista ideológico.

Bueno, durante cierto tiempo tuve fama de ser del Opus y de derechas, lo cual tenía su lógica, pero el paso del tiempo te hace evolucionar y te hace ir abandonando cosas por el camino, ideas, creencias... Total, que llega un momento que eliges y prefieres perder la "seguridad en la vida eterna", y ganar la vida en libertad. Y creo que de esa seguridad perdida y de esa libertad ganada nació *La cabina,* por ejemplo. Además me he ido dando cuenta de que mucha gente vive en sus particulares cabinas. Hay "cabinas educativas", "cabinas religiosas", "cabinas políticas", "cabinas sociales", en fin, "cabinas represoras" de alguna forma, y de las que hay que intentar salir antes de que acaben contigo, no te vaya a pasar lo que a José Luis López Vázquez. Yo salí de la mía y ahora vivo, según mi amigo Rebordinos, en una especie de anarquía vital.

[...]



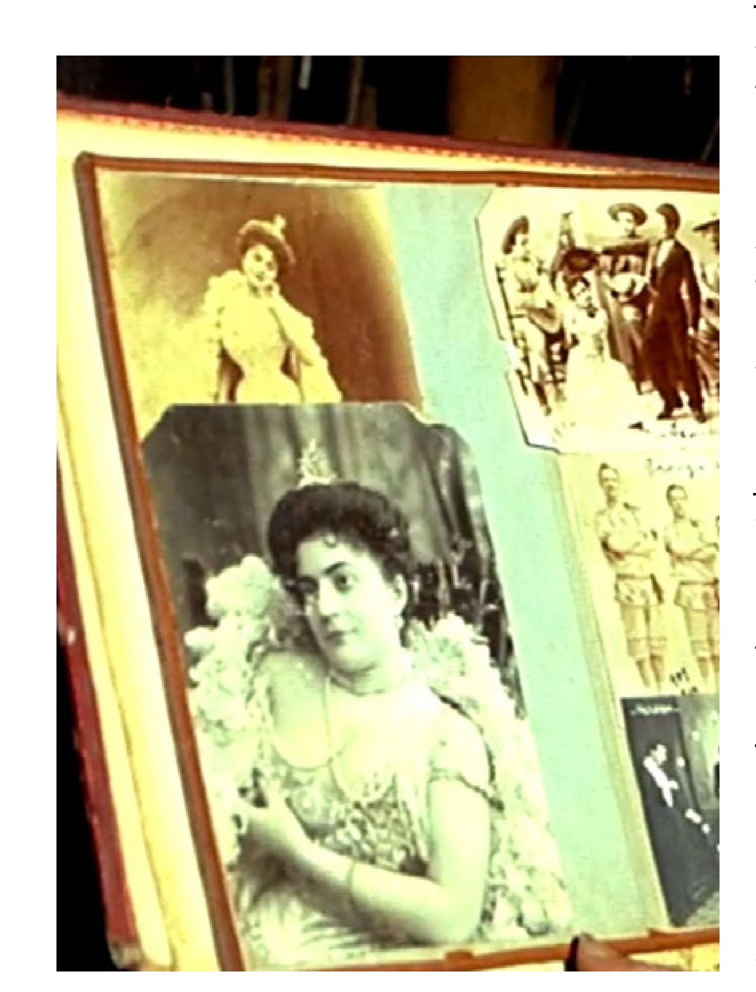
FICHA TÉCNICA *ELEGÍA POR UN CIRCO*

AÑO: **1970**	PRODUCCIÓN: **NO-DO**
PAÍS: **ESPAÑA**	DURACIÓN: **21 MINUTOS**
DIRECCIÓN: **ANTONIO MERCERO**	



Su casa está llena de fotos de y afiches que recuerdan a John Ford. ¿Qué significa para usted este cineasta?

Es que John Ford es la épica del cine, el humor en el cine, el sentimiento en el cine, la amistad, la familia, el amor en el cine, el espectáculo en el cine, bueno, para acabar, la poesía en el cine. Recuerdo que en el verano del 73 estaba proyectándose en el Cine de Bellas Artes de Madrid *El último hurra,* película de John Ford que yo no había visto. Fui a verla una tarde de finales de agosto y salí de la proyección emocionado. Y fui hasta mi casa pensando que John Ford tenía que morirse como Spencer Tracy en la película, despidiéndose en la cama de sus amigos y de sus enemigos. Cuando llegué a casa y puse la televisión me encontré con la noticia en el telediario de que John Ford acababa de morir en su casa de California. Me quedé conmocionado.



¿Qué más puede contar de John Ford?

Os vais a reír, pero debéis saber que en el despacho de mi casa tengo una pintura, un óleo de José Ramón Sánchez, de 120 x 210 cm., en el que se ve en primer término a John Ford sentado en una silla de rodaje, con gafas negras, una pipa y una gorra, y sosteniendo en la mano un guion en el que se lee "Stagecoach by Dudley Nichols". En el suelo, junto a él, hay un megáfono de los antiguos. En segundo término se ve a unos indios persiguiendo a la diligencia, y al fondo se distingue en colores ocres el Monument Valley, acompañado de una nubes moradas en el cielo. Es un cuadro precioso, que por las medidas que os he dicho, preside mi despacho. Y cuando os decía que os ibais a reír no me refería a esto, sino a lo siguiente… Cuando rodaba *La hora de los valientes,* yo hablaba con el John Ford del cuadro. Por las mañanas yo le decía, por ejemplo: *"Good morning, Jack. Tengo un rodaje muy duro, ¿sabes? No tengo ni idea de cómo rodar la escena de la boda. A ver si me ayudas"*. Y me marchaba al rodaje. Cuando volvía por la noche, me acercaba al cuadro y le decía a Ford: *"Gracias, Jack, me ha ido muy bien. Estoy muy contento. Creo que he rodado una buena escena"*. Y como agradecimiento le cantaba *"Oh, my Darling, oh, my Darling Clementine"*, que seguro que le gustaba. No os riais, coño, que es verdad. Estuve así, dialogando con él todo el rodaje. Y aunque los críticos no lo hayan dicho, creo que en la película hay algunas escenas muy fordianas.

Aparte de John Ford, ¿qué otros directores son importantes para usted?

Todos los que han hecho comedia. Desde luego, Billy Wilder, cuyo *El apartamento* me parece una joya; Chaplin, al que ya no le hace caso nadie y está como perdido, pero que es maravilloso; Buster Keaton, que sigue pareciéndome un genio. Todos estos humoristas americanos me parecen geniales. Por otra parte, siempre me ha gustado el musical: *Un americano en París, Cantando bajo la lluvia* o *Un día en Nueva York* me parecen películas preciosas y las he visto muchas veces. También tenemos olvidada a toda esa gente que en Italia hacía cosas estupendas: Monicelli, Dino Risi, Vittorio De Sica y el gran Zavattini. Y por supuesto, Fellini y Rossellini.

Y dentro del cine español, ¿con que se quedaría?

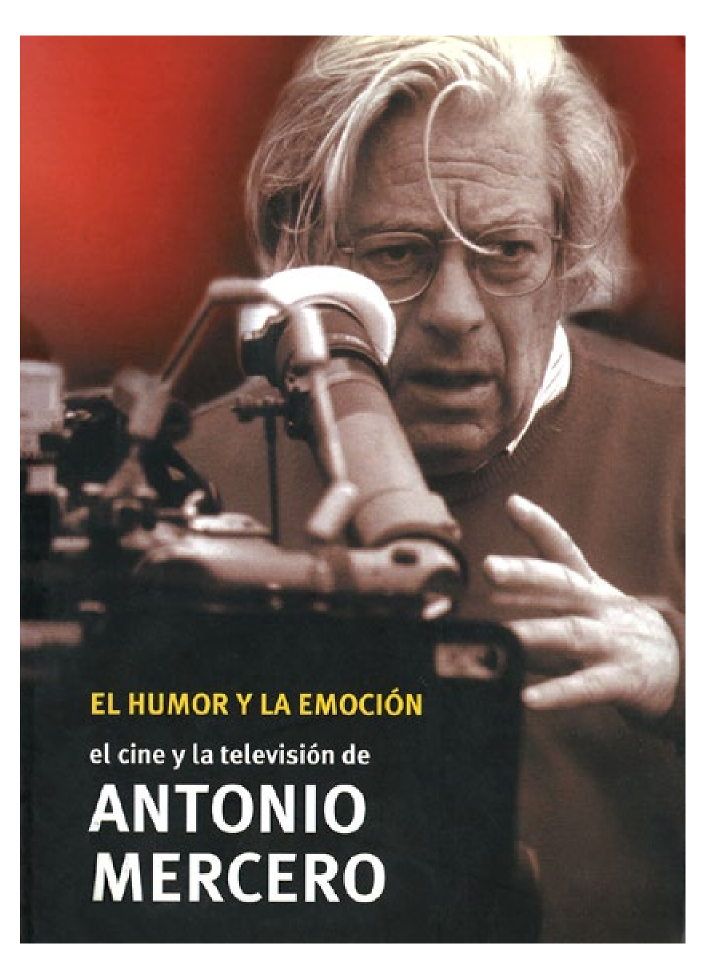
Con todo Berlanga y con algunas grandes películas de Fernando Fernán-Gómez y José Luis Garci. Con todo Buñuel y algunas excelentes películas de Trueba y Almodóvar. Y con Summers y Mario Camus. Y con Jorge Grau. Me llevó de ayudante de dirección en su primera película y admiré en él su puesta en escena moderna y elegante. Aprendí muchas cosas a su lado. Tiene tres películas excelentes: *Noche de verano, El espontáneo* y *Una historia de amor.*

[…]

Alguna vez hemos leído que le gustaría morir viendo *Cantando bajo la lluvia* junto a sus seres queridos.

Sí. Alguna vez lo he dicho. *Cantando bajo la lluvia,* como sabéis, es la película que más veces he visto y que más feliz me ha hecho a lo largo de mi vida. La quiero tanto como a John Ford. Y sería una escena muy cinematográfica y bonita ver una película como *Cantando bajo la lluvia,* que es un canto a la vida, a la hora de la muerte. Y sería una escena en la que se fundirían perfectamente humor y emoción, que según decís vosotros, es lo mío. ¡Ah! Se me olvidaba una cosa muy importante. Ya sé la inscripción que voy a poner en la lápida de mi tumba. ¿Sabéis cuál? R.I.P. Que quiere decir: Recuperar Infancia Perdida.

"YO PENSÉ QUE, YA QUE NO PODRÍA FILMAR LA DEMOLICIÓN, SÍ QUERÍA CONTAR SUS ÚLTIMOS MOMENTOS. CONTAR LA HISTORIA DEL PRICE A PARTIR DE DOCUMENTOS DE LOS ARCHIVOS DE NO-DO, DE LOS RECUERDOS DE LOS PERSONAJES DEL PROPIO CIRCO, DESDE EL ÁLBUM DE UNO DE ELLOS…"



Portada del libro *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero* (Filmoteca Vasca y Fundación Caja Vital Kutxa, 2001)











instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es